Katharina Georgi, Barbara von Orelli-Messerli,
Eva Scheiwiller-Lorber, Angela Schifthauer (Hg.)

Licht(*t*)räume

FESTSCHRIFT
für Brigitte Kurmann-Schwarz

MICHAEL IMHOF VERLAG

Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 138

FINANZIELLE UNTERSTÜTZUNG DER DRUCKLEGUNG GEWÄHRTEN:

Bernische Denkmalpflege-Stiftung

Denkmalpflege der Stadt Zürich

Kollegium des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Reformierte Landeskirche Aargau

UNI FR
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

VITROCENTRE ROMONT
CENTRE SUISSE DE RECHERCHE
SUR LE VITRAIL ET LES ARTS DU VERRE
SCHWEIZERISCHES FORSCHUNGSZENTRUM
FÜR GLASMALEREI UND GLASKUNST
SWISS RESEARCH CENTRE
FOR STAINED GLASS AND GLASS ART

ZUNIV Zürcher Universitätsverein
Ehemalige und Freunde der UZH

Titelbild: Berner Münster, Detail aus dem Dreikönigsfenster mit der *Sternvision des mittleren Königs*, um 1453
(Foto: Angela Schiffhauer)

© 2016
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 · 36100 Petersberg
Tel. 0661/29191660 · Fax 0661/29191669
www.imhof-verlag.com · info@imhof-verlag.de

Reproduktion und Gestaltung: Patricia Koch, Michael Imhof Verlag
Druck: Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0332-1

INHALTSVERZEICHNIS

	Tabula Gratulatoria	6
	Vorwort	9
WOJCIECH BAŁUS	**Diaphanum** Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Glasmalerei	10
UTA BERGMANN	**Das Zürcher Handwerksbuch** Einblick in die Handwerksgeschichte der Zürcher Glasmaler und Glaser	18
BARBARA BRUDERER EICHBERG	**Lichterzeremonien des *Triduum sacrum* und deren Verwaltung in der mailändischen Kathedralsliturgie des 12. Jahrhunderts** Der *Ordo et ceremonie ambrosiane mediolanensis* des Beroldus	27
MADELINE H. CAVINESS	**Angels, Gems, and Shields of the Valiant**	33
GEORGES DESCŒUDRES	**Licht in die Finsternis** Zur Belichtung und Beleuchtung von Wohnräumen im Mittelalter – eine Skizze	42
MARIA FAZIOLI-FOLETTI	**La chiesa dei Santi Lorenzo e Agata a Rossura** Appunti sui recenti restauri	49
GAUDENZ FREULER	**Eine florentinische Trecento-Tafel mit dem Heiligen Hieronymus in der Schreibstube** Ein Beitrag zur Genese des Bildthemas in der Toskana an der Schwelle zur Renaissance	56
KATHARINA GEORGI	**Herzog Albrechts leuchtende Psalmen** Zu Hans Mielichs Illumination der *Psalmi poenitentiales* Orlando di Lassos	65
HUBERTUS GÜNTHER	**Der ursprüngliche Chor der SS. Trinità dei Monti in Rom und der Glasmaler Guillaume de Marcillat**	76
ROLF HASLER	**Justitia in neuem Licht** Die Richterin über Arm und Reich in zwei Bildwerken der bernischen Glasmalerei	84
CHRISTINE HEDIGER	**„Uxor sua“ und „Aes viduarum“** Zeichen der Abhängigkeit und Zeichen der Selbständigkeit in mittelalterlichen Darstellungen von Glasfensterstifterinnen	93
DANIEL HESS	**Als die Bilder leuchten lernten: Mediale Innovationen der Frühen Neuzeit** Von Kaiser Maximilians Pergament-Triumphzug zu den Transparentbildern des Berner Malers Niklaus König	102

HANNS HUBACH	**Der Speyerer Ölberg als „Lichtraum“** Neues und Altes zu Hans Kamberger, genannt Gleser	110
CLAUDINE LAUTIER	**La polychromie de la cathédrale de Chartres et le vitrail**	124
ISABELLE LECOCQ / YVETTE VANDEN BEMDEN	**« Oser l’ombre »** La lumière et l’ombre dans les vitraux de l’ancienne église abbatiale de Herkenrode	134
RICHARD MARKS	**A Widow, Two Wills, Two Windows and Two Tombs** The Memorial of Dame Anne Danvers in Dauntsey Church, Wiltshire	145
JEAN-PHILIPPE MEYER	**Recherches formelles dans l’architecture romane en Alsace** Voûtes, proportions et lumière	152
BARBARA VON ORELLI-MESSERLI	**Coghuf et les vitraux de l’église de Soubey (JU)** La spiritualité d’un artiste	159
JEANETTE RAUSCHERT / MARC CAREL SCHURR	**Die Traumvision Kaiser Karls IV. in Terenzo und die Kirche Maria Schnee in Prag**	168
PEDRO REDOL	**Enlightening the Rotunda of the Knights Templar in Tomar, Portugal** The Artistic Programme of the Time of King Manuel I	177
EVA SCHEIWILLER-LORBER	**Fundstücke ans Licht gebracht** Undatierte Entwürfe aus dem Nachlass des Glasmalerateliers Röttinger unter dem Aspekt konfessioneller Haltungen im 19. Jahrhundert	184
ANGELA SCHIFFHAUER	**Die Kompositverglasungen im Chor der Kathedrale von Tours** Bischöfe und Kanoniker im Licht	195
HARTMUT SCHOLZ	**Dem leuchtenden Beispiel der Dominikaner folgend?** Zur Gestalt des typologischen Bibelfensters der Thomaskirche in Straßburg	208
PETER VAN TREECK	**Glasmaler-Hände** Nürnberger Gestaltungstechniken auf Glasmalereien des 16. Jahrhunderts aus der evangelischen Johanneskirche in Saalfeld, Thüringen	217
ELGIN VAASSEN	**Schwarzlotauftrag und Überzüge in Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts**	225
ÉLIANE VERGNOLLE	**Éclairer et/ou voûter ?** Problématiques de la lumière dans l’architecture romane : L’exemple de la Bourgogne	233
HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN	**Stoff-Hierarchien in der *Schedula Diversarum Artium*** Aktuelle Re-Lektüren	241
	Schriftenverzeichnis Brigitte Kurmann-Schwarz	248

« OSER L'OMBRE »

LA LUMIÈRE ET L'OMBRE DANS LES VITRAUX DE L'ANCIENNE ÉGLISE ABBATIALE DE HERKENRODE

Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden

[…] *Après le triomphe général de la troisième dimension, les verriers sont plutôt restés en-deçà des peintres car ils ont évité de figurer les ombres portées et ils ne sont jamais tombés dans les excès haïssables du trompe-l'œil* […].[1]

Introduction

La lumière et l'ombre sont primordiales dans l'art pictural, et cette question a été abordée dès l'Antiquité, notamment par Pline (†79), dans le livre XXXV de son *Histoire naturelle*, quand il parle des origines de la peinture. La réflexion s'est ensuite développée, particulièrement chez les auteurs de la Renaissance, soucieux de restituer la vraisemblance et la réalité du monde perçu. On peut spécialement citer Cennino Cennini (c.1370–c.1440), *Il Libro dell'arte* (1437), chapitre 9, Leon Battista Alberti (1404–1472), *Della Pittura* (1435), chapitre 46, Filarete (Antonio di Pietro Averlino, c.1400–c.1469), *Trattato dell' architettura* (1460–1464), livre XXIII, Piero della Francesca (1412/20–1492), *De prospectiva pingendi* (1470–1485), livre III, Léonard de Vinci (1452–1519), *Trattato della pittura,* chapitres 277–278.[2] Pour ces auteurs, il s'agit bien d'expliquer la distribution des lumières et des ombres ainsi que les changements de tons sur les êtres et les objets, suivant l'éclairage qu'ils reçoivent, afin de créer l'illusion du volume, de rendre les reliefs et les creux, de représenter les corps et de suggérer l'espace. Dès le XVe siècle, les peintres, que ce soit en Italie ou au Nord des Alpes recourent à ces procédés. Toutefois, le développement d'« une véritable science de l'ombre » à partir de la Renaissance ne mènera pas à une transposition systématique dans l'art pictural du savoir accumulé, comme le rappelle Léonard de Vinci : « [L]a lumière et l'ombre ne sont pas moins un effet visible de la nature que les contours du corps humain, que les attitudes, que les plis des draperies et que tout ce qui entre dans la composition d'un tableau. Toutes ces choses demandent un choix, et par conséquent la lumière (et l'ombre) en demande un aussi ».[3]

Fig. 1: Cathédrale de Lichfield, *la Lady Chapel*

Dans le vitrail, la question de l'ombre et de la lumière se pose évidemment autrement que pour la peinture sur panneau et, surtout, l'effet de lumière n'y est pas à créer,[4] puisque celle-ci est une des composantes fondamentales de cet art. Les auteurs anciens se sont plus à souligner, à propos du vitrail médiéval, le rôle et la munificence de la lumière lorsqu'elle traverse les verres colorés pour éclairer et transfigurer les espaces religieux, ainsi que la charge symbolique de celle-ci. Mais, par ailleurs, les verriers ont toujours aussi dû estomper l'éclat de la lumière qui, à certains moments de la journée, risquait de détruire les images représentées, de fondre les formes et d'empêcher la lisibilité des représentations. Ce fut un des rôles de la grisaille : moduler et apprivoiser la lumière. Ce rôle s'est enrichi au cours des siècles, lorsque le souci de la vraisemblance et la volonté de simuler la réalité des choses et de rendre le volume, ainsi que l'espace qui les contenait, sont devenus de nouvelles exigences.

Pendant la première moitié du XVIe siècle, dans les anciens Pays-Bas et ailleurs, on ne conçoit plus les vitraux autrement que comme des œuvres picturales qui intègrent des scènes et des dispositifs architecturaux cohérents dans des espaces progressivement plus structurés et complexes. Le rôle de l'ombre et de la lumière y est illustré de manière exemplaire par le superbe ensemble des vitraux de l'ancienne abbatiale de Herkenrode, conservé depuis le début du XIXe siècle dans la cathédrale de Lichfield en Angleterre. Les ombres y modulent la lumière sur les différentes surfaces, soulignent les creux et les pleins, les volumes, marquent les retraits et les éloignements, tandis que les personnages et les objets projettent des ombres portées.

L'examen des quelque 300 panneaux qui composent ces vitraux, à l'occasion de la restauration de ceux-ci, a révélé un travail sur l'ombre et la lumière des plus subtils et des plus complexes, sans précédent parmi les vitraux de la Renaissance des anciens Pays Bas du Sud et la Principauté de Liège encore conservés.

Les vitraux de Herkenrode

Les vitraux de l'ancienne abbatiale cistercienne de Herkenrode (ancien comté de Looz, puis Principauté de Liège, actuelle pro-

Fig. 2: *Présentation d'Érard de La Marck par saint Lambert* (NIV)

vince du Limbourg) sont conservés, depuis le début du XIXe siècle, dans la cathédrale de Lichfield (G.B.) et principalement dans la Lady Chapel de celle-ci (fig. 1).[5] Après la suppression des monastères dans les anciens Pays-Bas lors de l'occupation française, le marchand anglais Brooke Boothby les acheta, pour le compte de la cathédrale, au nouveau propriétaire de l'abbaye en 1802.
Ces vitraux, datés de 1532 à 1539, formaient dans l'ancienne abbatiale un ample cycle de la *Rédemption*, amorcée par l'*Annonciation* et culminant par les épisodes de la *Passion*, suivis par la *Résurrection* attestée par les *Apparitions*, l'*Ascension*, la *Pentecôte* et la *Résurrection des morts* qui marque le terme de l'histoire de l'humanité.
Les épisodes centraux de la *Passion* occupaient les hautes fenêtres de l'abside et avaient été offerts par le prince-évêque de Liège Érard de La Marck (1472–1538) (fig. 2), le comte Florent d'Egmont (1469–1539), ainsi que par les enfants de celui-ci et leurs conjoints : Jean de Hornes (1450–1544) et Anne d'Egmont (1502–1574),

Maximilien d'Egmont (1509–1548) et Françoise (Barbe) de Lannoy (1513–1562) ; ces donateurs prenaient place à la partie inférieure des fenêtres, sous le *Portement de la croix* (NII), la *Descente de croix* (SII), le *Christ quittant Pilate* (NIII) et la *Résurrection* (SIII). La baie centrale devait contenir la *Crucifixion* dont des fragments subsistent dans la cathédrale de Lichfield et dans l'église Sainte-Mary de Shrewsbury. Les autres vitraux occupaient le chœur des Dames. Ils furent financés principalement par des membres des familles des abbesses et des nonnes, qui figuraient également sous des scènes religieuses, précédant ou suivant celles de l'abside.

La conception des vitraux de Herkenrode peut être raisonnablement attribuée à l'atelier de Pierre Coecke d'Alost (1502–1550),[6] sur la base de nombreuses comparaisons entre les vitraux et des peintures ou projets de tapisseries, tant pour les compositions que les types de personnages, les attitudes dynamiques et parfois acrobatiques, les gestes et visages expressifs, les chevelures, les coiffures, les pieds, les mains, etc. Pour chaque scène, la conjonction des différentes comparaisons avec le corpus d'œuvres rapportées à Pierre Coecke et à son entourage établit l'implication, au stade du projet, du « cercle rapproché » de l'artiste. Plus spécifiquement, un projet de vitrail représentant la scène de *l'Arrestation du Christ*[7] peut être considéré comme un modèle pour la scène correspondante à Lichfield. Il ne s'agit pourtant pas du modèle définitif du vitrail, dans la mesure où une modification iconographique y a été finalement apportée. Par ailleurs, trois scènes des vitraux peuvent être comparées aux scènes correspondantes des volets d'un retable anversois aujourd'hui démembré et attribuées à l'entourage de Pierre Coecke : l'*Entrée du Christ à Jérusalem* (SII, 1538), le *Christ quittant Pilate* qui se lave les mains (SIV, 1539), la *Pentecôte* (SIII, 1534). Ce retable avait été commandé par l'abbé Joris Sarens (1532 et 1535) pour l'abbaye de Saint-Trond.[8]

Sans doute peut-on également attribuer les cartons des vitraux de Herkenrode à l'atelier qui conçut les patrons au petit pied. Ces cartons n'ont manifestement pas été réalisés par des verriers, ceux-ci ayant parfois mal interprété des détails difficilement transposables ; le dessinateur ne devait pas être familier de la technique du vitrail.

Quant aux réalisateurs des vitraux, les archives citent deux maîtres-verriers. L'Anversois Marten Temes « vitriaro » (Merten Thymans, Marten Tymus)[9], franc maître de la gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1528, est cité dans les comptes des travaux à Herkenrode. En 1533, Marten Temes « gelaesmaker » sert d'intermédiaire entre l'abbesse de Herkenrode et Pieter Frans Van Venedigen, auteur du pavement de majoliques de l'abbatiale, pour un paiement dont la raison n'est pas spécifiée. Par ailleurs, Merten Thymans « ghelaesmakere » aurait été l'oncle de Barbara Baecx, une religieuse de Herkenrode ; il était suffisamment proche de Pierre Coecke pour être témoin avec celui-ci, en 1540, des dernières volontés et du testament de Joos van Cleven (†1541).[10] Le Malinois Lambrecht Spulberch, « glasemaker tot Mechelen », signe le 15 mars 1535 un

Fig. 3: Détérioration de la grisaille dans *la Dernière Cène* (SII)

reçu où il affirme avoir été payé par l'abbesse 60 florins du Brabant pour le vitrail offert par le cardinal de Liège, le prince-évêque Érard de La Marck, vitrail qu'il a « voorgescreven, gemaect, gestelt ende gelevert » dans le chœur de l'abbatiale. Il est cité à Malines en 1541 (Lambrecht Spielbeech), dans le contexte du Métier des Maçons de la ville.[11] Aucun vitrail n'est conservé pour ces deux maîtres-verriers. La cohérence des procédés mis en œuvre pour tous les vitraux, de 1532 à 1539, permet sans doute d'attribuer la réalisation de l'ensemble à une seule « entreprise », même si des « mains » et des moyens picturaux différents peuvent être décelés.

Les vitraux de l'ancienne abbatiale de Herkenrode sont exceptionnels pour les nombreuses pièces anciennes conservées, situation qui contraste avec celle des vitraux toujours en place en Belgique, tous drastiquement restaurés au XIXe siècle. Malheureusement, dans certaines scènes, la grisaille n'a pas résisté au temps et la disparition importante de la peinture perturbe dramatiquement leur lisibilité et leur appréciation (fig. 3).[12] La conservation-restauration des vitraux de la Lady Chapel de la cathédrale de Lichfield a été confiée au *Barley Studio* de York (Dunnington) ; la Lady Chapel a retrouvé sa parure lumineuse au début de l'année 2015.

L'examen systématique des plus de 300 panneaux des vitraux,[13] au cours de ces quatre dernières années et au fur et à mesure de l'arrivée de ceux-ci à l'atelier, a révélé la très grande qualité picturale des œuvres, tant pour la grisaille que pour le jaune d'argent ou la sanguine, largement utilisée à l'avers et au revers. Les prouesses techniques sont nombreuses : découpes virtuoses, gravures, chefs-d'œuvre ; la gamme chromatique est riche et les compositions, variées et savantes. Les scènes religieuses sont souvent complétées

par des personnages ou épisodes au second plan, ainsi que par des paysages peuplés où s'élèvent des édifices ou des ruines ; dans les scènes d'intérieur les personnages prennent place dans un environnement architectural (fig. 4) et les différentes représentations – sauf celles qui se passent en plein air – sont placées dans un cadre d'architecture, parfois couronné d'un édicule animé de personnages et de nombreux motifs décoratifs.
Les anciens vitraux de Herkenrode se caractérisent donc par des personnages amples, dynamiques, sous tension, par le sens du volume et de l'espace, la richesse architecturale et décorative, le goût du détail, mais aussi par le traitement des ombres et des lumières, comme nous allons le montrer.

La lumière et l'ombre dans les anciens vitraux de Herkenrode

Notre perception visuelle des vitraux de Herkenrode à Lichfield est entravée par la modification de la gamme chromatique de ceux-ci. La disparition de la grisaille crée en effet des « trous blancs » dans des plages claires, particulièrement dans certains visages ; une teinte dorée s'est imposée avec les bordures de verres blancs peints au jaune d'argent, ajoutées lors du placement des vitraux à Lichfield, au début du XIXe siècle. Un système cohérent pour le rendu des modelés et des volumes, la construction de l'espace et la notation des ombres portées se dégage pourtant. De loin, la gamme des tons et les jeux d'ombre et de lumière ont perdu de leur subtilité. Celle-ci peut heureusement être appréciée en examinant les panneaux en atelier.

1. Les ombres intégrées

Les jeux d'ombre et de lumière qui créent le modelé et le volume et distinguent les creux des pleins semblent somme toute « évidents » pour l'époque. Mais leur mise en œuvre diversifiée, inventive et, souvent, très subtile méritent la plus grande attention.
Les visages sont modelés avec plus ou moins de vigueur et un côté reste généralement dans l'ombre. La face qui ne reçoit pas la lumière, laquelle vient généralement obliquement ou horizontalement de gauche, est couverte de grisaille grise ou brune, ap-

Fig. 4: *Annonciation* (NII)

Fig. 5: Visages ombrés à la grisaille (SIII) et à la sanguine (SII)
Fig. 6: *Ange tenant d'armoiries* (NIII)
Fig. 7: Ombrage de vêtements dans *l'Apparition du Christ aux Apôtres* (SIII)

pliquée en grandes plages, d'un aspect satiné, éclaircies ou assombries selon les cas. Dans certaines scènes, la grisaille est remplacée pour les ombrages par la sanguine, parfois très orangée (fig. 5). Le passage de la lumière à l'ombre se fait tantôt délicatement, tantôt de façon plus nette et la partie ombrée peut en outre être rehaussée de traits parallèles à la grisaille plus sombre. C'est également le cas pour certains personnages dont la tête est renversée et le visage éclairé par le haut, le cou restant totalement dans l'ombre. La lumière peut aussi ponctuellement éclairer certaines parties d'un visage, le lobe d'une oreille, l'arête d'un nez, la saillie d'une joue ou le creux sous des arcades sourcilières.

Toutes les carnations varient suivant la lumière reçue : un torse, une jambe repliée, le creux d'un genou, l'arrière d'un mollet, le dessous d'un pied dressé sur les orteils, un bras, le creux d'une main et même les faces latérales de doigts, ou des phalanges pliées. Bref, tout ce qui n'est pas directement exposé à la lumière est modelé par l'ombre, en grisaille grise plus ou moins sombre ou à la sanguine d'intensité variable (fig. 6).

Le travail de la grisaille se distingue par sa plasticité dans les vêtements aux plis profonds, aux manches et bords de robes retroussés, aux pans agités, avec des creux sombres et des reliefs éclairés, qui donnent *in fine* consistance et vie aux personnages. Sous les étoffes collantes, l'ombre et la lumière soulignent parfois une jambe, une cuisse ou une épaule. Dans les vêtements clairs, les creux sont peints en subtiles plages lisses ; dans les vêtements plus sombres (bleus, verts, rouges), ils sont ombrés d'une grisaille noire, appliquée en putoisés appuyés. Les arêtes des plis peuvent être soulignées d'un trait noir ou, au contraire, d'un trait de lumière, enlevé de la grisaille (fig. 7).

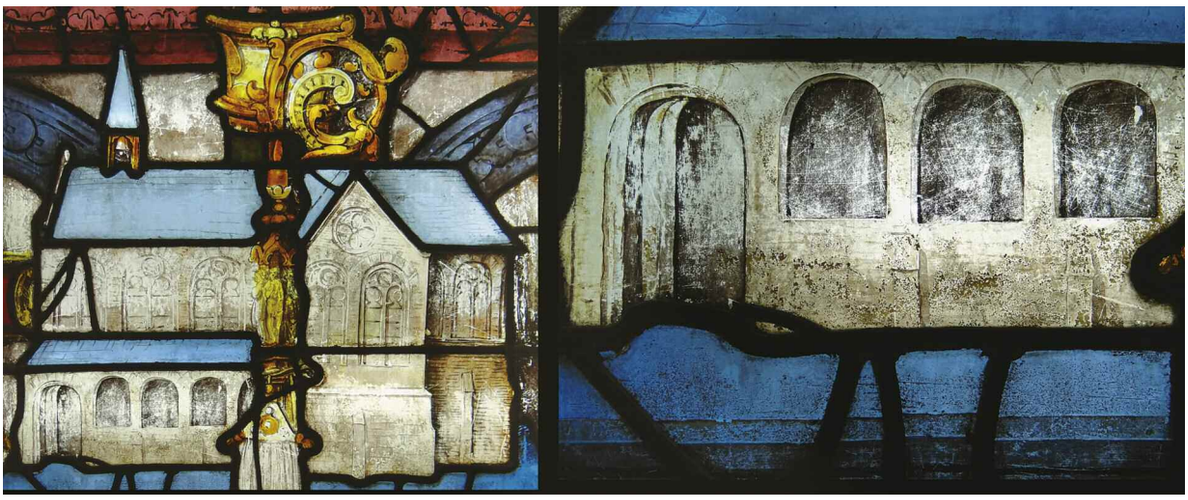

Fig. 8: Représentation de *l'abbatiale de Herkenrode* (NIII)

Dans les architectures, les ombres précisent les moulures superposées, les faces des chapiteaux, des bases et des supports, l'intrados et le fond des arcades, des voûtes et des porches (fig. 8), ainsi que les différentes parties de constructions parfois compliquées à l'extrême.
Les encadrements décoratifs des scènes répondent quant à eux à certaines conventions de symétrie ; c'est ainsi que les faces intérieures des supports d'encadrement sont ombrées de grisaille, même si l'éclairage des édicules supérieurs jaillit du côté gauche. Le concepteur a donc eu le souci constant de créer des modelés cohérents, qui rendent compte de la position de chaque élément par rapport à la lumière. Ce travail répond aux conventions de l'époque, mais il est mis en œuvre avec beaucoup de sensibilité et généralisé jusqu'au moindre objet représenté, prie-Dieu, banc, coupe, couronne, plat, casque, cul de lampe, lanterne.

Fig. 9: Fond d'architecture de *l'Entrée du Christ à Jérusalem* (SII)

2. Les ombres et la construction de l'espace

Le concepteur a veillé à distinguer les plans des scènes en utilisant les ombres ainsi que des teintes et des tons différents.
Ainsi, des éléments en retrait ou moins visibles sont plus sombres : un bras, une jambe, une jambe derrière un tabouret ou une table, un vêtement vu derrière des jambes écartées, etc. Dans certains cas, les jambes d'un personnage en marche peuvent apparaître au même niveau, mais l'une est plus sombre, non pour indiquer un retrait mais, dans ce cas, plutôt pour exprimer un mouvement.
Le souci de faire comprendre la place des choses dans l'espace apparaît dans les moindres détails, y compris dans le mobilier architectural. Les fonds d'architecture sont quant à eux généralement éclairés de gauche à droite et la partie droite peut dans certains cas être totalement dans la pénombre (fig. 9).
Dans les scènes religieuses, des personnages disposés sur différents plans sont distingués par l'emploi de teintes plus ou moins accentuées : les chevelures de ceux qui sont au second plan sont teintées de sanguine ou d'un jaune d'argent plus soutenu, et les carnations peintes à la sanguine et même parfois voilées de jaune d'argent (fig. 10, à gauche).
Les vitraux de Herkenrode sont caractérisés également par de nombreuses scènes complétées par un épisode d'arrière-plan, de dimensions réduites. Les personnages en sont généralement simplifiés à l'extrême (fig. 10, à droite) et les tons de grisaille et de sanguine plus denses ; dans certains cas, un jeu de hachures soutenues obscurcit encore la grisaille.

3. Les ombres portées

L'utilisation des ombres portées dans les vitraux de Lichfield est des plus significatives. Ces ombres auraient été introduites dans les anciens Pays-Bas par les Frères Limbourg (vers 1380–1416)[14] et adoptées par les peintres des Pays-Bas du XVe siècle, tels que Robert Campin (vers 1378–1445), Rogier de le Pasture (1400–1464) et certains de ses suiveurs, Thierry Bouts (1415–1475) ou Jean Memling (1435/1440–1494) entre autres.[15] Dans l'art

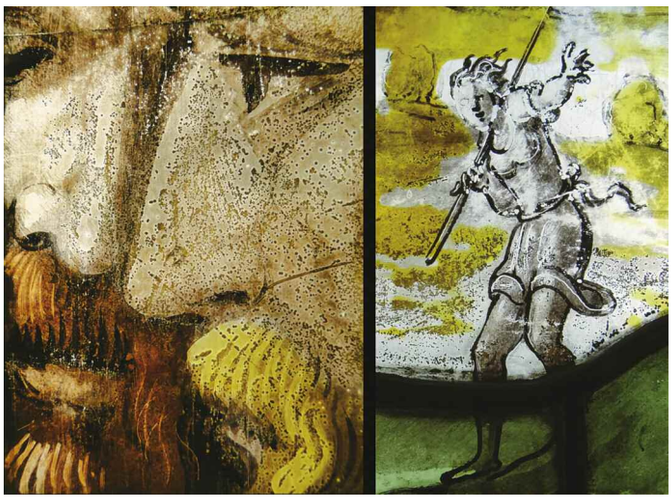

Fig. 10: Construction de l'espace par le traitement différencié de visages disposés sur deux plans (SIII) et le traitement sommaire d'un personnage d'arrière plan (NIV)

Fig. 11: Ombre d'un saint patron portée sur le sol (NIII)

du vitrail, deux exemples contemporains subsistent. À la collégiale Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht-Bruxelles (fin du XVe siècle), une *Vierge à l'Enfant* copie la *Madonna a Gyermekkel* de Van der Goes (1440–1482), dans l'ancienne collection du baron Herzog (Musée de Budapest), y compris l'ombre portée sur le fond.[16] Dans la chapelle de Bourgogne d'Anvers (1497), l'ombre du saint André se profile sur le damas derrière le saint.[17] Dans les parties restaurées des vitraux du transept de la cathédrale de Tournai, datés de vers 1500, les ombres portées reproduisent vraisemblablement celles qui existaient à l'origine.[18]

Pendant la première moitié du XVIe siècle, les ombres portées se généralisent progressivement chez les peintres des anciens Pays-Bas, parmi lesquels Jean Gossaert (1478–1532), Bernard Van Orley (1488–1541), ou Pierre Coecke d'Alost (1502–1550).

Dans les parties anciennes des vitraux de cette période conservés en Belgique, les ombres portées se réduisent généralement à des ombrages qui silhouettent sur le sol le bord des vêtements par exemple, mais elles ne précisent ni la localisation de la source lumineuse ni la direction de la lumière. Par contre, la présence de nombreuses ombres portées caractérise les vitraux de l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten, qui sont à rapprocher pour cette qualité de ceux de Lichfield. La verrière des États de Hollande (Anvers, 1532–1535) est particulièrement intéressante à cet égard, tant pour le registre inférieur représentant les comtes de Hollande, que pour la *Dernière Cène* de la partie supérieure, dont le projet a été attribué à l'entourage de Pierre Coecke d'Alost. Il est à remarquer que les ombres portées n'y sont pas parfaitement cohérentes. Celles des pieds des comtes de Hollande indiquent que la lumière vient de gauche, mais elles varient pour l'angle qu'elles forment avec l'horizontale. Dans la *Cène*, les objets sur la table et le panier par terre ont une ombre portée horizontale vers la droite, alors que les pieds des apôtres projettent une ombre légèrement oblique, dans la même direction.[19]

Dans les vitraux de l'ancienne abbatiale de Herkenrode, les ombres portées ont été introduites dans toutes les scènes datées entre 1534/1535 et 1539, surtout pour les jambes (fig. 11), les pieds, les mains, les doigts, les vêtements, les motifs architecturaux et

Fig. 12: Ombre portée d'une architecture (SIV)

décoratifs (bases de supports, chapiteaux, colonnes, volutes, guirlandes, motifs pendants, masques, rubans) (fig. 12), mais aussi pour le mobilier (prie-Dieu ou sièges), les objets les plus divers (vases ou pots, torches, pains, ou plat sur une table, fermoirs de livres), ou encore des pierres sur le sol.

On pourrait théoriquement s'attendre à ce que l'ombre portée soit différente des deux côtes de l'abside. Le concepteur n'a pourtant ni choisi une source lumineuse unique et fixe pour toutes les scènes, ni pris en compte la place des vitraux dans l'abside. Dans toutes les scènes, la lumière vient systématiquement de gauche, certains personnages pouvant également être éclairés à partir du haut, et les ombres – généralement horizontales – sont donc portées à droite, selon une convention des arts picturaux. Néanmoins, quelques approximations méritent d'être relevées. Ainsi, les ombres peuvent être plus ou moins obliques, les ombres des deux pieds d'un personnage ou de deux autres éléments voisins ne sont pas nécessairement parallèles et peuvent même être convergentes.

Les ombres et l'inventeur Pierre Coecke d'Alost (1502–1550)

Les ombres intégrées et portées des vitraux de Herkenrode sont sans conteste à mettre en rapport avec Pierre Coecke et son atelier dont le rôle a été souligné pour la conception de ces vitraux. Le travail sur l'ombre est en effet primordial dans la production graphique et picturale de cet artiste. L'examen des ombres intégrées et portées dans les dessins sous-jacent des œuvres peintes qui lui sont attribuées montre cependant des différences significatives dans la qualité et dans le degré de finition, révélatrices de diverses mains ;[20] ces variantes dans les ombres caractérisent également les projets dessinés de tapisseries et de peinture sur verre.

Trois projets de vitraux monumentaux sont actuellement attribués à Pierre Coecke lui-même.[21] Dans ces projets, le travail sur les ombres et les ombrages reste discret, contrairement à ce que l'on constate dans tous les patrons au petit pied de tapisseries. D'autres projets de vitraux de l'entourage de P. Coecke montrent quant à eux une réflexion plus aboutie sur l'ombre et la lumière. Les ombres portées sont ainsi nettement développées dans le patron au petit pied du vitrail de *l'Arrestation du Christ* de Lichfield, cité plus haut. Dans celui de la *Circoncision* (1530–1533, Bibliothèque de l'Université de Varsovie, cabinet des estampes),[22] des ombres portées se mêlent aux ombres intégrées des plis profonds pour accentuer le dynamisme de la composition.

Des projets de rondels sont également mis en rapport avec Pierre Coecke d'Alost et son entourage ; ces rondels furent reproduits parfois en de nombreux exemplaires et sont à présent dispersés dans des collections publiques et privées, tant en Europe qu'en Amérique du Nord.[23] Ces différents exemplaires furent soit peints à partir des mêmes modèles, soit à partir d'autres rondels, ce qui peut les éloigner du projet initial.[24] Les projets de rondels, véritables modèles à mesure, directement transposés sur le verre, portent donc tant les modelés que les ombres portées, même si l'on constate que celles-ci n'ont pas toujours été reprises fidèlement dans la peinture sur verre. La comparaison entre le dessin de la *Multiplication des pains et des poissons* (Londres, British Museum), d'après Pierre Coecke (vers 1535–1540), et un des rondels qui le copie (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire) permet de constater que les ombres portées, précises et peu nombreuses dans le projet, ont été amplifiées dans la peinture sur verre et certaines ont été ajoutées.[25]

Conclusion

Pour les anciens vitraux de Herkenrode, les concepteurs et les verriers ont largement utilisé l'ombre et la lumière, non seulement pour créer des représentations crédibles, des volumes consistants, l'illusion de l'espace, mais également pour intensifier le dynamisme des représentations.

Si ce travail sur la lumière et l'ombre est constant dans les vitraux de Herkenrode, certaines différences chronologiques peuvent pourtant être établies. En effet, dans les deux vitraux les plus anciens qui figuraient dans l'abside de Herkenrode (le *Portement de la croix* avec Érard de La Marck (1532) et la *Descente de croix* avec Florent d'Egmont), les ombres intégrées sont délicates et progressives et les ombres portées ne sont pas systématiques. Elles le deviennent à partir de 1534 ; les personnages prennent alors une vigueur nouvelle, les dialogues entre eux se complexifient, les scènes sont mieux organisées, les encadrements d'architecture sont simplifiés et l'accumulation des motifs décoratifs est abandonnée. Peut-être peut-on mettre cela en relation avec le voyage de Pierre Coecke d'Alost. En effet, en 1533, l'artiste part pour Constantinople et il est à présent largement admis qu'il repassa ensuite par l'Italie, Rome éventuellement mais sûrement Mantoue.[26] Ce voyage affirma sans aucun doute ses goûts italiens. Coecke connaissait évidemment déjà l'art de la Péninsule, et spécialement Raphaël, dont les cartons pour la série des *Actes des Apôtres* étaient arrivés à Bruxelles en 1516. Progressivement aussi, la sanguine remplace la grisaille pour modeler les carnations et augmenter la vigueur des mouvements et l'expressivité des attitudes. Il est clair aussi que la présence des ombres intégrées et portées est due au concepteur et non à l'atelier des verriers qui devaient fidèlement reprendre le modèle.

Les vitraux de l'ancienne abbaye de Herkenrode conservés à Lichfield témoignent magnifiquement des liens qui existent au XVIe siècle entre la peinture sur panneau, la tapisserie, le vitrail, ainsi qu'entre les peintres et les maîtres verriers. Ils confirment égale-

ment les liens avec Pierre Coecke d'Alost et le « cercle rapproché » de l'artiste. Les vitraux actuellement à Lichfield montrent enfin que l'un des milieux artistiques les plus importants de l'époque ne craignait pas d'innover en utilisant l'ombre pour un art synonyme de lumière et, ce faisant, magnifiait celle-ci de façon éclatante dans l'abbatiale cistercienne.

NOTES

1 Jean Lafond : *Le vitrail. Origines, technique, destinées* (nouvelle édition mise à jour par Françoise Perrot), s.l. 1992, p. 164.

2 Voir Michael Baxandall : *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (Bibliothèque illustrée des Histoire), Paris 1985 ; Ibid. : *Shadows and Enlightenment*, New Haven/Londres 1995 ; Ernst H. Gombrich : *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, nouvelle éd. augmentée (Bibliothèque des Sciences humaines), Paris 1987 ; Ernst H. Gombrich : *Shadows. The depiction of cast shadows in Western Art. A companion volume to an exhibition at the National Gallery*, London, National Gallery Publications, 1995 ; Victor Stoichita : *Brève histoire de l'ombre*, Genève 2000, pp. 11–20 ; René Verbraeken : *Clair-obscur, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi 1979.

3 Stoichita 2000 (op. cit. note 2), p. 67.

4 « Hormis le vitrail, toute lumière en art pictural n'est qu'évocation de la cause par la représentation de l'effet. » Voir Verbraeken 1979 (op. cit. note 2), p. 19.

5 Ces vitraux sont en cours d'étude et feront l'objet d'un volume du *Corpus Vitrearum medii aevi* Great Britain. Voir Yvette Vanden Bemden/Jill Kerr/Carmelia Opsomer : « The Sixteenth-Century Glass From Herkenrode Abbey (Belgium) in Lichfield Cathedral », in: *Archaeologia*, CVIII, London 1986, pp. 189–226 et Yvette Vanden Bemden : « The 16th-Century Stained Glass from the Former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral », in : *The Journal of Stained Glass*, XXXII, London 2008, pp. 49–90. Voir aussi Isabelle Lecocq : « Étude préalable à la conservation-restauration des vitraux de la cathédrale de Lichfield par les soins du *Barley Studio*, atelier de création et de restauration de vitraux dirigé par Keith Barley, York, 2003 », in : *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003, Bruxelles 2004, pp. 319–325. La Lady Chapel est également éclairée par deux vitraux (NVI et SVI) qui ne proviennent pas de l'ancienne abbaye de Herkenrode et dont la provenance exacte n'a pas encore pu être déterminée. Le vitrail de la *Crucifixion* de la chapelle privée de l'abbesse de Herkenrode, contemporain des vitraux de l'abbatiale, est conservé dans l'église de Ashtead (Surrey, G.B.).

6 Le catalogue des œuvres attribuées à Coecke est loin d'être définitif et si la paternité d'un nombre relativement restreint d'œuvres lui est à présent reconnue, la mouvance artistique autour de cet artiste ne permet pas toujours d'évaluer le degré de l'implication de celui-ci ou de son atelier. Dans la présente contribution, nous parlerons donc systématiquement de « Pierre Coecke et son atelier ». À ce sujet, voir principalement : Max J. Friedländer : *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*. Comments and notes by H. Pauwels/G. Lemmens/Monique Gierts/Anne-Marie Hess (Early Netherlandish Painting, XII), Leyden/Bruxelles 1975 ; Georges Marlier : *La Renaissance flamande. Pierre Coecke d'Alost*, Bruxelles 1966, ainsi que les dernières publications en date : Linda Jansen : « Considerations on the Size of Pieter Coecke's Workshop. Apprentices, Family and Journeymen. A Contribution to the Study of Journeymen on Micro Level », in: Natasja Peeters (éd.) : *Invisible hands ? The Role and Status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c.1450–c.1650* (Groeningen Studies in Cultural Change, XXIII), Leuven/Paris/Dudley (MA) 2007, pp. 83–105; Elizabeth Cleland (éd.) : *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, cat. exp. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York 2014 ; Stijn Alsteens : « The Drawings of Pieter Coecke van Aelst », in: *Master Drawings. The Drawings of Pieter Coecke van Aelst*, LII, n° 3, New York 2014, pp. 275–362, et voir la bibliographie sur l'artiste citée dans ces ouvrages. Les rapports entre Coecke et les anciens vitraux de Herkenrode ont été présentés par Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden, lors d'un symposium organisé au Metropolitan Museum of Art les 10 et 11 janvier 2015, dans le cadre de l'exposition *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and the Renaissance* : « 'Invention' or 'Citation' ? Peter Coecke and the Art of Stained Glass ».

7 Ce projet conservé à la *Staatliche Graphische Sammlung* de Munich, d'abord attribué par Marlier à un artiste travaillant à la manière de Pierre Coecke (Marlier 1966 [op. cit. note 6], p. 354–356), est à présent attribué par Stijn Alsteens au Maître des *Clinging Draperies*.

8 Kees Schreuder/Edwin Buijsen/Didier Martens/Peter van den Brink : *Pieter Coecke van Aelst. De Intocht in Jeruzalem. Retabelfragmenten in Diaspora, tijdelijk weer bijeen*, cat. exp. Maastricht (Bonnefantenmuseum), in : *Uitgelicht*, 5, 2000, Maastricht 2000. Le tableau de l'*Entrée du Christ à Jérusalem* est conservé à Maastricht, Bonnefantenmuseum, celui du *Christ quittant Pilate* à Berlin, Jagdschloss Grunewald et celui de la *Pentecôte* au Cap, collection Michaelis.

9 Voir Henri Nicaise : « Een Antwerpsch glasschilder in de abdij van Herkenrode », in: *Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, XII, Anvers 1936, pp. 56–61 ; Ph. Rombouts/Th. Van Lerius : *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde. I. Liggere. 1435–1615*, 1ère livraison, Anvers 1864, p. 110 et 152 ; Claire Dumortier : « Note concernant Merten Thymans, vitrier anversois de l'Abbaye de Herckenrode (XVIe siècle) », in : *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 56, fascicule 2, 1985, pp. 123–125.

10 Cleland 2014 (op. cit. note 6), p. 19.

11 Joannes Schoeffer : *Historische aantekeningen rakende de kerken, de kloosters, de ambachten en andere stichten der Stad Mechelen*, Derde Deel, Malines 1877, rééd. 1996 (Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën. Reprints. 54), Bruxelles 1996, pp. 50–51.

12 Lors de la dernière restauration des vitraux de Lichfield, le Comité de suivi a accepté que des traits de peinture à froid soient peints par Helen Whittaker du Barley Studio, au revers de certaines pièces dont la grisaille avait totalement disparu, afin de restituer une lisibilité minimale pour les visages.

13 Nous remercions chaleureusement Keith Barley, directeur du Barley Studio, et Alison Gilchrist, conservatrice-restauratrice, pour leur accueil dans l'atelier, leur disponibilité et la qualité des informations, généreusement communiquées. Voir les articles de Keith Barley au sujet de la conservation-restauration des vitraux, dans la revue en ligne *Vidimus. The only magazine devoted to medieval stained glass*, CVMA (G.B.) : < http://vidimus.org/issues/issue-56/> [janvier 2012], < http://vidimus.org/issues/issue-63/> [novembre 2012], < http://vidimus.org/issues/issue-86/> [décembre 2014], < http://vidimus.org/issues/issue-87/> [janvier 2015], consulté le 3 février 2015.

14 Nous remercions Arnout Balis pour cette information.

15 Voir aussi Paul Philippot : « Les grisailles et les 'degrés de réalité' de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles », in : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 4, 1966, pp. 225–242.

16 Jean Helbig : *Les vitraux médiévaux conservés en Belgique. 1200–1500* (Corpus Vitrearum. Belgique. I), Bruxelles 1961, pp. 177–190, sp. p. 188.

17 Ibid., pp. 191–197, sp. p. 193.

18 Ibid., pp. 203–281. À l'occasion de la conservation-restauration des anciens vitraux du transept de la cathédrale de Tournai, actuellement en cours, une étude est réalisée par Isabelle Lecocq, qui permettra d'actualiser et de compléter les publications précédentes. Les vitraux du transept de la cathédrale de Tournai avaient été restaurés précédemment, notamment en 1845–1846, par Jean-Baptiste Capronnier. Généralement, celui-ci reproduisait les pièces anciennes, semble-t-il, comme cela a été constaté pour les têtes des personnages des vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles à la cathédrale de Bruxelles (les têtes originales, remplacées dans les vitraux par des copies, sont à présent aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles).

19 Pour les vitraux de Hoogstraten voir spécialement Jean Helbig : *Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique. Province d'Anvers et Flandres* (Corpus Vitrearum. Belgique. II), Bruxelles 1968, pp. 133–227. On pourrait aussi – pour les ombres portées – citer certains exemples en France, comme dans le vitrail des saints Crépin et Crespinien de 1530 réalisé par Nicolas le Prince pour l'église Saint-Gervais-et-Protais de Gisors, ou le vitrail consacré à saint Jean-Baptiste de 1525–1526, provenant de l'église Saint-Vincent et à présent conservé à l'église Sainte-Jeanne d'Arc de Rouen, par Engrand le Prince. Mais ce procédé est loin d'être utilisé largement avant 1540 ; nous remercions Michel Hérold pour cette information et ses observations sur l'utilisation des ombres dans l'art du vitrail en France. Voir également Laurence Riviale : *Le vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme (1517–1596)* (Corpus Vitrearum. France. Études VII), Rennes 2007, et spécialement l'étude sur les points de vue des Annonciations de l'église Saint-Patrice de Rouen et de l'église Sainte-Foy de Conches-en-Ouche, pp. 65–68.

20 Voir, entre autres, Peter van den Brink : « De ondertekening van de Intocht in Jeruzalem en de Hemelvaart van Christus », in: cat. exp. Maastricht 2000 (op. cit. note 8), pp. 25–31 ; Linda Jansen : « The Last Supper as a Starting Point for the Study of the Workshop Practices in the Group Pieter Coecke van Aelst », in : Hélène Verougstraete/Roger Van Schoute (éd.) : *Jérôme Bosch et son entourage et autres études* (Le dessin sous-jacent et la technologie de la peinture. Colloque XIV, Bruges-Rotterdam, 13–15 septembre 2001), Louvain/Paris/Dudley MA 2003, pp. 65–174 ; Linda Jansen : « Serial Products in the Workshop of Pieter Coecke van Aelst : a Working Process », in : Hélène Verougstraete/Jacqueline Couvert (éd.) : *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches* (Le dessin sous-jacent et la technologie de la peinture. Colloque XV, Bruges, 11–13 septembre 2003), Louvain/Paris/Dudley MA 2006, pp. 173–180.

21 Voir le dernier catalogue des dessins de l'artiste par : Alsteens 2014 (op. cit. note 6), pp. 292, 293, 312, 333–334 et 336.

22 Anna Kozac/Maciej Monkiewicz, en coll. avec Teresa Sulerzyska (éd.) : *Master European Drawings from Polish Collections*, Washington DC 1993, p. 36.

23 Voir, entre autres, Pieter C. Ritsema van Eck : *Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden. 1480–1560. Rijksmuseum Amsterdam / Painted glass roundels from the Netherlands. 1480–1560,* cat. exp. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1999, pp. 72–85 ; S.J. Berserik/J.M.A. Caen : *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders. I. The province of Antwerp* (Corpus Vitrearum. Belgium. ‹ Checklist Series ›, I), Turnhout 2007 ; S.J. Berserik/J.M.A. Caen : *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders. III. The provinces of Flemish Brabant and Limburg* (Corpus Vitrearum. Belgium. ‹ Checklist Series ›, III), Bruxelles 2014 ; William Cole: *A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain* (Corpus Vitrearum. Great Britain. Summary Catalogue 1), Oxford University Press for the British Academy, Oxford 1993 ; Timothy B. Husband : *The luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480–1560*, cat. exp. New-York, The Metropolitan Museum of Art, New York 1995. On peut toutefois remarquer que les ombres portées, dans les rondels comme ailleurs, ne sont pas uniquement dues à Pieter Coecke van Aelst ; on les retrouve aussi à l'époque dans des rondels attribués à d'autres artistes.

24 On pourrait citer la série des *Triomphes de Pétrarque*, dont on connaît des dessins et des rondels en de nombreux exemplaires. Voir Timothy B. Husband : « Pieter Coecke van Aelst and his Circle », in: Husband 1995 (op. cit. note 23), pp. 158–165 et spécialement pp. 160–163 ; Berserik/Caen 2014 (op. cit. note 23), pp. 98–102. Ces projets, traditionnellement attribués à l'atelier de Pierre Coecke et à différentes mains l'ont été à Pierre Pourbus par Paul Huvenne : « Pieter Pourbus als tekenaar. Een overzicht », in : *Oud Holland*, 94, 1980, pp. 11–31. Voir aussi Berserik/Caen 2014 (op. cit. note 23), pp. 98–102. Ces « Triomphes » sont à présent attribués par Alsteens au Maître des *Clinging Draperies*.

25 Husband 1995 (op. cit. note 23), pp. 158–165 et sp. p. 159.

26 Annick Born nous avait aimablement suggéré cette éventualité. Voir Annick Born : « Pieter Coecke van Aelst and the Roads Leading to Rome », in: Anna De Floriani/Maria Clelia Galassi (éd.) : *Culture figurative a confronto tra Fiandra e Italia dal XV al XVI secolo : Atti del convegno internazionale Nord/Sud. Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche* (Padoue, Università degli Studi, 25–27 octobre 2007), Milan 2008, pp. 94– 105.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1 : Bruxelles, IRPA ; Fig. 2, 4 : Barley Studio et photomontage IRPA, Bruxelles ; Fig. 3, 5, 6, 8, 10, 11, 12 : Isabelle Lecocq ; Fig. 7, 9 : Barley Studio